

De Flandes a Cuzco ¿la reivindicación del retrato artístico fotográfico?

From Flandes to Cuzco. Vindication of the artistic photographic portrait?

Andrés Garay Albuja

RESUMEN: Este artículo analiza un documento inédito: El cuaderno personal de retratos del fotógrafo peruano Martín Chambi (1891-1973), elaborado durante su desarrollo profesional en la ciudad del Cuzco, entre 1920 y 1970. Este cuaderno muestra las concepciones estéticas y técnicas del fotógrafo, llegando a fundir arte y documento. Para crear estas imágenes, Chambi recurrió a recursos visuales desarrollados por el pintor flamenco Rembrandt en el siglo XVII. A través del retrato realizado por Chambi, se revaloró en Cuzco una estética europea poniéndola al servicio de la sociedad de la época.

ABSTRACT: This paper analyzes the unpublished document "Peruvian photographer Martin Chambi's personal notebook of portraits (1891-1973)", elaborated during its professional development in the city of Cuzco, between the years 1920 and 1970. This notebook shows the photographer's aesthetic and technical conceptions, eventually fusing its contents with art concepts. In order to create these images, Chambi resorted to those visual resources developed by flamenco painter Rembrandt in the 17th century. Through those portraits, European aesthetics were revalued in Cuzco, handing them that time's society.

Uno de los hallazgos más importantes en la investigación que realicé para mi tesis doctoral (Garay Albújar, 2001) –la cual se centró en la vida y obra del fotógrafo peruano Martín Chambi–, fue el cuaderno personal de retratos¹. Este valioso documento

resulta de gran valor para comprender, por un lado, la ambición conceptual y estética que tenía Martín Chambi por el retrato fotográfico; y por otro, el valor de la imagen fotográfica y artística para una sociedad tan compleja como la cuzqueña (y la peruana).

Andrés Garay es Doctor en Comunicación por la Universidad de Navarra y profesor del Centro de la Fotografía en el Perú. Tuvo a cargo la curaduría de distintas muestras fotográficas de Martín Chambi tanto en España como en Perú. Actualmente es profesor visitante de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Piura y sus intereses de investigación discurren por la Historia de la Fotografía en el Perú y Cultura de la Imagen. agaray25@hotmail.com

El cuaderno en cuestión –que forma parte de un conjunto de tres; los dos cuadernos restantes están dedicados al fotógrafo– está compuesto por 48 retratos realizados por Chambi, de los cuales 38 de los personajes están identificados y el resto tienen firmas ininteligibles o simplemente no las tienen. Hay dos cuya autoría no le pertenece a Martín Chambi: un autorretrato de los Hermanos Vargas fechado en 1936, y otra de un baile en honor a Chambi que está sin fecha. El retrato más antiguo parece haber sido el que realizó a Figueroa Aznar porque tiene consignado el año de 1923 (FOTO 1), tiempo en

retratos se hizo, en general, con criterio cronológico, es de suponer que su autorretrato y el de su esposa Manuela se realizaran en los primeros años en los que Chambi estuvo en el Cuzco (FOTOS 2 - 3).



Fotos 2 - 3

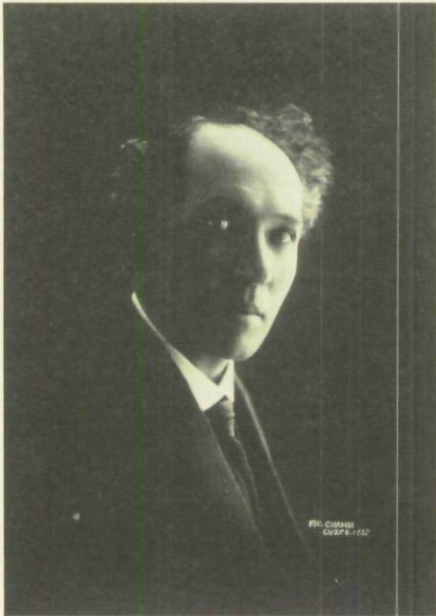


Foto 1

Por entonces, Chambi ya anunciaba sus servicios en los periódicos de época como un especialista en retrato moderno tipo Rembrandt, cuestión que veremos más adelante.

El último retrato del cuaderno data de 1970. En todo este lapso de tiempo del que da cuenta este cuaderno, los retratos con más sofisticación estética –enfoque suave, virados a diferentes colores, luz puntual, copiados en papel rugoso, etc.– corresponden a la época de los años 20 y 30, ocupando tres cuartas partes de su contenido. Los retratos hechos posteriormente son más simples, más austeros, menos pretenciosos: en blanco y negro, están hechos con luz general, uso de papel brillante, con poca ambición por

que Chambi tuvo su estudio en la calle Heladeros, en el centro de Cuzco. Si la organización de estos

lograr el preciosismo en la copia final, etc. De hecho, la cronología de estos retratos refleja igualmente el trazo de la calidad de la fotografía de Chambi en su conjunto.

Este cuaderno de retratos invita a hacer una serie de reflexiones. No solo en el sentido de que en él están retratados amigos y personalidades ilustres, coincidiendo con la actitud amplia mostrada en los cuadernos de dedicatorias, sino también, y es lo que interesa aquí, en torno al retrato artístico fotográfico. Estos retratos se presentan vigorosos, sin duda, pero se realizaron ya con cierto anacronismo, puesto que los fotógrafos artistas dedicados al retrato en el siglo XIX ya habían logrado situar al retrato fotográfico en las esferas de lo artístico. No obstante, el retrato fotográfico cobra una reivindicación artística inusitada de la mano de Chambi, quien estaba considerado como el mejor retratista de su tiempo y de su ciudad; reconocimiento que se amparaba en la oferta estética que hacía: modernidad, arte, estilo Rembrandt, tal como él mismo señalara.

Por eso, una revisión sobre el concepto del retrato es conveniente para poder lograr una mayor comprensión de lo que supuso para Chambi esta práctica. Gracias a sus retratos, los personajes –que los elige porque son personajes con cierta relevancia en al ámbito cultural local y nacional, tal como lo hiciera Julia



Foto 4

M. Cameron en el contexto inglés del siglo XIX– quedan redimidos del olvido. Estas imágenes vencen el tiempo y reactualizan instantes del pasado de estas personas. Por tanto, el retrato se liga a la historia, a la pérdida, y también a la salvación de la memoria. Del tiempo pasado aparecen las apariencias de José Sabogal (FOTO 4), Figueroa Aznar, Magda Portal, Uriel García (FOTO 5), del propio Chambi, entre otras, trascendiendo a la posteridad. Pero, se podría sospechar que la información que otorgan estos retratos es errónea, acaso confusa. Explicaré por qué.

Los datos básicos de la realidad, en este caso de los modelos, es dudosa



Foto 5

porque hay capas de sombras, de desenfocues, virados y retoques que hacen que la imagen no sea muy precisa. De hecho, estas capas permiten que desde el punto de vista estético los retratos sean agradables, pero también pueden resultar engañosos porque este tipo de fotografía no desenmascara al detalle los rasgos del modelo. Como se puede intuir, nos aproximamos a una dimensión de pensamiento histórico y estético, en la que se pone en cuestión la exacta y mecánica correspondencia existente entre la fotografía, el artista y el modelo. Sin duda, la personalidad del artista tiene aquí una presencia notoria desde el momento que posee las facultades para alterar los rasgos

de los modelos con la idea de conseguir una imagen regida por paradigmas artísticos preconcebidos.

Ahora bien, se sabe que la fotografía tiene como punto de partida su acción sobre la realidad, a la que representa con un alto nivel de fidelidad y verosimilitud. Y si uno de los valores importantes de este cuaderno de retratos es que evita el olvido –visual– de la gente que posó ante la cámara de Chambi, en cualquier nivel de relaciones que hubiera tenido con el fotógrafo –también está retratada su esposa Manuela López–, entonces estamos ante una situación compleja: el retrato artístico es un documento.

Es documento porque el retrato en este cuaderno muestra, en el fondo, los rasgos faciales básicos de la persona retratada. Aporta cierta información visual sobre la persona que ya está ausente, por lo que, como señala Pedro Azara (2002, 23), se convierte en un testimonio fiable y duradero sobre la fisonomía –y tal vez del alma– de una persona específica. El retrato es artístico porque no escapa a la huella del fotógrafo, que ha sido considerado previamente como retratista capaz de embellecer los rostros, o de devolver una imagen hedonista al solicitante. En consecuencia, Chambi, como buen retratista, tuvo en la sociedad –y frente a este grupo de personajes– un rol redentor, porque salvó del olvido a las

personas, para perpetuarlas visualmente, incluso con connotaciones de belleza.

Es válido pensar que Chambi se complaciera al hacer concesiones a la vanidad, porque esta práctica era de uso profesional, y tenía como uno de sus propósitos que las imperfecciones y las debilidades del rostro quedaran veladas u ocultas, sin dejar de capturar los rasgos de identidad de los modelos. Tuvo el talento para poder conseguir el punto medio en una fotografía que reivindica su arte del retrato y el valor de documento a la vez. Consigue llegar a esa extraña fusión entre arte y documento, entre lo temporal y lo atemporal. Esta dualidad se puede prestar a confusiones, por eso, estas cuestiones merecen aún más matizaciones.

Salvo el retrato a Figueroa, Mateu, García y Bedregal y otros pocos, en que están mirando a los ojos, la mirada en gran número de los retratos está desviada por disposición del fotógrafo (FOTO 6). La mirada parece estar tratada con intenciones de misterio, porque la dirección es lateral; aparecen como destellos de aire reflexivo e indiferencia: no miran cara a cara (FOTO 7). Tal vez simbolicen el desvío a los asuntos mundanos, para perderse, hipnóticamente, en un espacio invisible e infinito, en el que ni el cuerpo ni las manos tienen cabida.



Foto 6

Que el retratado ocupe casi todo el encuadre de la fotografía puede explicar que las miradas desviadas hacia algunos de los lados –y la posición de los hombros casi en perfil– hayan sido dispuestas así para romper con la rigidez o intentar buscar un ángulo favorable. En cualquier caso, los personajes se presentan más como simbólicos que naturales, con ojos que parecen mirar hacia el horizonte perdido del tiempo.

Dentro de esta vaguedad de la mirada, una característica notable es que estos retratos no se asemejan a los de los tipos que solía fotografiar Chambi con intenciones



Foto 7

divulgativas (anciano, gigante, varayoc, cargador, etc). Estamos ante retratos inconfundibles –nuevamente dentro de lo documental– porque manifiestan, sobre las capas de artísticidad puestas por el fotógrafo, rasgos distintivos de determinadas personas. En este cuaderno personal de Chambi, no hay retratos de tipos convencionales sino de individuos con nombres propios. En este sentido, estos retratos, por más carga estética que lleven consigo, algo que pudiera ser perturbador debido a la simbología adherida, están lejos de ser falsos, puesto que el espectador no se lleva una idea errada del modelo (Azara 2002, 74).

En estos retratos que Chambi hizo y guardó con intereses personales, no hay cambio de mentalidad respecto a los que ofrecía a su clientela, excepto la ausencia del interés comercial habitual. Esta afirmación refuerza, sin duda, la idea de la reivindicación del arte del retrato en la fotografía de Chambi, por más anacrónico que se vea desde la perspectiva de la historia de la fotografía.

El retrato para Chambi tenía una definición estética –pero con una base documental ya inherente a la fotografía–, lo que hace pensar que ofrecía el retrato, antes que nada, como artístico. Su clientela –y amigos– admitió felizmente esta propuesta. Sin estar presente con sus apariencias –aún cuando también incluyó un autorretrato suyo–, dejó la impronta del artista. De hecho, estos retratos de su autoría, elaborados en primera instancia para un recuerdo privado, muestran también una imagen de sí mismo. Son como un gran autorretrato de Chambi, que se presenta abiertamente en sus capacidades estéticas y técnicas, con sus intereses y desintereses a flor de piel.

No es casual que sus retratos solo sean de rostros y que se haya excluido, sistemáticamente, el resto del cuerpo. Al fotógrafo no le interesó dejar ver el cuerpo ni cualquier objeto que ayudara a identificar la personalidad del sujeto. Y aquí entra el detalle de la

influencia en Chambi del retrato flamenco, especialmente de Rembrandt, al que tantas veces acudió con la idea de asociarse, no por complejo de inferioridad, a niveles superiores de arte y modernidad, según la moda profesional todavía vigente en Europa y América (con fotografías tan reconocidas como los retratos de estrellas de Edward Steichen).

Son lo que llamo los paradigmas artísticos preconcebidos, que tanta importancia tiene en un determinado tipo de fotografía publicitaria y de famosos, y que se remontan a los mismos orígenes del retrato. Antes que Rembrandt, el retrato flamenco y germano del siglo XV y XVI, de la mano de Holbein, Bouquet, Cranach, se caracterizó por presentar primeros planos de los modelos, en ambientes próximos e íntimos (Azara, 2002, 91) Pero fue Rembrandt, que, como afirma Hockney (2002, 159), habría sabido de óptica, quien pudo trascender el aspecto del duro realismo con su fuerza emocional, poniendo en las caras tanto como ningún artista pudo haber puesto antes ni después.

Es oportuno señalar ahora que si tanto ha preocupado –y preocupa– el parentesco de la fotografía con la pintura dando pie a feroces polémicas y definiciones, poco o más felices, sobre fotografía pictorialista del siglo XIX y comienzos del XX, la figura se



Foto 8

podría revertir. Es decir, hoy, a la luz de las investigaciones que descubren en pintores europeos del siglo XV hacia delante, como Van Eyck, Veermer, Rembrandt, Caravaggio, Velázquez, entre otros muchos más, el uso de la óptica, los espejos y herramientas especulares que son también los principios elementales de la fotografía, se puede hablar de pintura fotográfica. De tal modo, que no debe escandalizarnos que los fotógrafos, inclusive los del siglo XXI, intercambien recursos y procesos de creación visual con la pintura y con sistemas de estampación; o al contrario, ¿por qué no levantar polémica ante las concesiones fotográficas asumidas por los pintores?



Foto 9

De hecho, la forma de retratar de Chambi toma sus bases en el esquema flamenco. Sin embargo, la distinción es que Chambi embellece entrando al juego de la persuasión visual: rasgos tensados que van en clave oculta, búsqueda de belleza y claridad que no se sabe si perteneció al personaje fotografiado o fue elaborada por el fotógrafo (FOTO 8). Este es otro elemento perturbador, derivado de esa fusión entre arte y documento, y que enlaza con el tema de la oscuridad y la claridad, con la luz y la sombra. Cuando los Hermanos Vargas empiezan en Arequipa sus *Nocturnos* en 1916, Chambi estaba con ellos. Sin embargo, a Chambi no le interesó la

luz eléctrica, pero sí la oscuridad, el enigma, la aparición inusitada, la ocultación de los detalles, como se comprueba en esta serie de retratos (FOTO 9).

El retrato realizado por Chambi se presenta como un espejo misericordioso que muestra una belleza en forma de velo que recubre los detalles imperfectos. El disimulo de las imperfecciones –o el intento de ocultarlas– es la prueba de que Chambi no habría reproducido fielmente los rasgos que tenía ante sí, porque su propósito era idealizar al modelo para adaptarlo según un prototipo visual, dando evidencia que el retrato artístico de estudio, comercial o no, lo hacía con una voluntad de estilo, es decir con fines estéticos.

En consecuencia, Chambi sólo coge de Rembrandt aspectos técnicos, los que le facilita la idealización del modelo. De Rembrandt solo ha tomado las lecciones de luz y de sombra, pero no la exposición de la decadencia, ni las formas para llegar a las profundidades del alma, ni la expresividad en las acciones y en los gestos, como hizo el pintor holandés en algunos de sus retratos y autorretratos (Bockemühl 2000, 40).

La uniformidad de los retratos realizados por Chambi no le resta valor documental en sentido básico, al que me refería anteriormente, pero sí impide la exposición del mundo interior de cada hombre y de

cada mujer presentes en este cuaderno.

Cabría preguntarse si este conjunto de retratos fotográficos ¿representan un nuevo peldaño en la historia del retrato artístico en nuestro país? O ¿forman parte del clímax de una inusitada tradición cuzqueña basada en la idealización del busto a través

de la fotografía? Porque como señala Azara (2002, 120), en un gran retrato "todo lo humano se encarna en una persona única y de carne y hueso, que aparece como una señal de reunión y un signo de reconocimiento, como un aviso y una guía, como un destello y un espejo, como un modelo y un ejemplo de comportamiento".

NOTAS

- 1 Agrezo a Julia Chambi López el haberme permitido el acceso y la autorización para el estudio de este cuaderno personal de su padre.

BIBLIOGRAFÍA

AZARA, P. (2002) *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona.

BOCKEMÜHL, M. (2000) *Rembrandt, 1606-1669. El enigma de la visión del cuadro*. Ed. Taschen, Colonia.

GARAY ALBÚJAR, A. (2001) *Martín Chambi Jiménez, un milagro anunciado en la fotografía peruana*. Tesis doctoral, defendida en la Universidad de Navarra, España, en febrero.

HOCKNEY, D. (2002) *El conocimiento secreto. El descubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. Ediciones Destino, S. A., Barcelona, (tercera edición).

Copyright of Revista de Comunicacion is the property of Revista de Comunicacion-Universidad de Piura and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.